شعرية الحكاية الشعبية في اليمن

د. آمنة يوسف
كلية اللغات جامعة صنعاء

كـثيرة هـي الكُتب التي تناولت قضايا المرأة العربية ومشكلاتها من الزوايا القانونية، والحقوقيـة، والاقتصادية، والسياسية، وحتى البيولوجية والنفسية . وربما ستظل المرأة موضوعاً أثيـراً للكثير من الدراسات النظرية والميدانية مادامت تعيش أوضاعاً غير سوية فـي مجتمعات ذكوريـة، تنظر إليها نظرة دونية، وتمارس عليها شتّى أنواع القهر والاستلاب، على الرغم من دخولها الواسع في ميادين العلم والعمل في الوقت الراهن، ومشاركتها في نواحي الحياة المختلفة .

تنطـلق المقاربـة البنيوية في هذا البحث من نظرية التأويل تأويل الحكاية على وجه التحديد وهي النظرية التي يقول الدكتور مصطفى ناصف في سياق الحديث عنها. " التأويل هو أن تفهـم النصّ فهماً مختلفاً عن النص من بعض الوجوه. إنّ همّنا أن نبحث عمّا لم يقله النص. ولم يفكر به ولكنه يعيش من وراء كلماته". (1)

وهـو بهذا يذكرنا بمصطلحين في النقد الأدبي الحديث: هما: مصطلح المنطوق الظاهر عـلى مستوى اللغة الذي قرأنا النص به أو سمعناه بآذاننا مروياً. ومصطلح المسكوت عنه الذي يقع على مستوى التأويل : تأويل الناقد والقاريء لما يرمي إليه النص أو ما لم يقله ويقع في أحد أبعـاد تأويل النص الأدبي غير الواقعة على المستوي اللغوي الجليّ بل الخفيّ الذي لا يتضح إلا عند التأويل النقدي انطلاقاً من اللغة نفسها للنص الحكائي والأدبي عموماً والمنطوق والمسكوت عنه مصطلحان متداولان عند أصحاب النقد الأدبي الحديث كثيراً. ذلك أن " المسكون عنه لا يقلُّ أهميـةً بأية حال عمّا ظهر وحُسم أمره " (2) وبحسب الدكتور جابر عصفور، فإن " العمل الأدبي لا يرتـبط بالإيديولوجيا عن طريق ما ينطقه بل عن طريق ما يسكت عنه، فنحن لا نشعر بوجود الإيديولوجيـة فـي النص الأدبي إلا من خلال جوانبه الصامتة الدالة بصمتها، أي نشعر بها في فجوات النص وأبعاده الغائبة. ومهمة الناقد هي الكشف عن ثغرات هذه الجوانب وإنطاقها". (3)

ولأنـنا بصدد التأويل النقدي للحكاية الشعبية، فإن المنهج الذي يظهر مناسباً في مقاربة هـذه النصـوص الحكائيـة التي وصلت إلينا عن طريق الرواية والجمع هو المنهج البنيوي المرتـبط بتيار السردية الدلالية لدى أبرز رواده وهو الباحث الروسي: فلاديمير بروب (1895-

1970). ذلــك أن " الســردية الدلالية تُعنى بمضمون الأفعال السردية، دون اهتمام بالسرد الذي يكوِّنها، بل بالمنطق الذي يحكم تعاقب تلك الأفعال". (4)

وبحســب الدكتورة يمنى العيد، فإن " الترابط بين أفعال الحكاية هو، وبالنظر إلى هيكل البـنية، تـرابط وظيفــي، أي أن الأفعال تترابط فيما بينها بعلاقات وظيفية، تشكل هذه العلاقات قواعد مشتركة بين النصوص الحكائية، كما تحدَّد لها نمطاً بنيوياً يكاد يكون واحداً ". (5)

ولذلــك كــان التحــليل البنيوي للحكايات الشعبية يعود في الأساس إلى مثل هذا الأدب الشــفوي موضــوع الدراسة في منهج بروب الذي يخضع إلى إحدى وثلاثين وظيفة. على اعتــبار أن " الوظــائف هي العناصر الثابتة الدائمة في الحكاية، أياً يكون الأشخاص وأياً تكون الطريقة التي تباشر بها هذه الوظائف." (6)، وأشهر هذه الوظائف الحكائية: (الابتعاد)، حين تبتعد الشخصية الرئيسة (في الغالب) عن مكانها الذي قد يكون المنزل أو سواه، ثم (المنع) حين تواجه عائقــاً أو مشــكلة، تمــنعها أو تحول دون وصولها إلى غايتها المنشودة . الأمر الذي تنشأ عنه وتــتكون عقدة الحكاية التي تحتاج بالضرورة الفنية إلى (حلٍّ). ذلك الحل الذي يرتبط عادةً بنهاية الســرد، أو بنهاية الحلقة الأولى من حلقات السياق السردي، لتبدأ حلقة ثانية أو حلقة وسطى من حــلقات الحكايــة المركَّبة . كما توضح هذه العلاقة الدكتورة يمنى العيد في بداية تحليلها البنيوي لحكاية (الجرجوف) إحدى حكايات الكتاب الجامع لمختارات من الحكايات الشعبية، بين يدينا.

وقــبل التحــليل البــنيوي بحسب السردية الدلالية، تجدر الإشارة إلى أننا بالفعل بصدد مقاربــة مجموعة من الحكايات الشعبية التي وصلت أحياناً إلى حدِّ الخرافة بسبب البُعد التاريخي (الزمني) ذلك البُعد الذي جعل الناس (والرواة) يضيفون إليها من خيالاتهم حتى وصلت إلينا على شكل حواديت مجموعة في كتاب أو مسموعة من أفواه الجدَّات أو الأجداد هنا وهناك.

وإلى حــدٍّ كــبير، لا أتفــق مع عنوان الكتاب " حكايات وأساطير يمنية. " بل كان من الأجــدر تسميته: " حكايات يمنية " أو " الحكايات الشعبية في اليمن " ذلك أن الأسطورة قصة من نســج الخيــال تماماً وترتبط عند اليونان بخاصة بالمعتقدات الوثنية، نحو أساطير جبل الأولمب وزيوس وحيرا وسيزيف وفينوس .. إلخ .

أمــا الحكايــة الشــعبية فتكون في الأوساط الاجتماعية وفيها جزء من الصحة وإضافة خيالية تهدف إلى توظيف عنصر التشويق الفني والجذب للسامعين.

وقــبل مقاربــة النصوص الحكائية اليمنية، أشير إلى أن مساءلتي النقدية سوف تنطلق بالدرجة الرئيسة من ثنائية المنطوق والمسكوت عنه في كل حكايةٍ شعبية أتناولها .

وبخاصة لأن معظم الحكايات الشعبية تنطلق أساساً من ثنائية الصراع بين الخير والشر في الحياة الاجتماعية لبني البشر كل البشر .

ولذلــك ستكون مقاربتي النقدية منطلقة من المساءلة النقدية والفنية وربما الفلسفية حول المسكوت عنه خلف مستوى المنطوق الحكائي وانطلاقاً منه . وبهذا تختلف عن الالتزام التام لما قــامت بـــه الناقدة يمنى العيد عند تحليلها لحكاية الجرجوف (مثلاً) التي أبدأ من مقاربة المنطوق الحكائي منها بهدف الوصول إلى تأويل المسكوت عنه الواقع خلف المنطوق .

والمنطوق الذي أبدأ مساءلتي النقدية عنه يتجلّى في الرقم سبعة، وهو العدد الذي يمتلىء بـــه تراثــنا الديني والثقافي بعامة، حتى لكأنه يبدو رقماً رمزياً ذا أهمية تراثية، موغلة في القدم، فمــثلاً، يقــول عزَّ وجل في محكم آياته : " وقال الملك إني أرى سبع بقراتٍ سمانٍ يأكلهن سبعٌ عجــافٌ وســبع سنبلاتٍ خُضْرٍ يابسات يأيها الملأ أفتوني في رؤياي إن كنتم للرؤيا تعبرون. " ســورة يوسف، الآية رقم (43)، وفي سورة البقرة يقول الله تعالى : " هو الذي خلق لكم ما في الأرض جميعاً ثم استوى إلى السماء فسواهنَّ سبع سماواتٍ وهو بكل شيءٍ عليم " الآية رقم (29) والأمــر نفســه بالقياس إلى الأيام السبعة في الأسبوع أو في الأربعة الأسابيع من الشهر وأشهر السنة .

وكذا السبع الأراضين والمولود الذي يأتي في سبعة أشهر وعجائب الدنيا السبع. وما إلى ذلك. والأمر نفسه بالقياس إلى قصة الجرجوف أولى حكايات الكتاب المؤلف موضوع الدراسة فــي البحث ذلك أن الحكاية الأولى منه: (الجرجوف) بدأت بالسرد الدلالي حول الفتيات السبع اللاتي " كان عددهن سبع صبايا. " (7) وذهبن بجرارهن بحثاً عن شجرة العلب لقطف ثمار الدوم، وحيــن وقع الاختيار على الفتاة السابعة والفقيرة، التي تركنها معلقةً على الشجرة وانصرفن عنها وهي أصغرهن وأفقرهن. وحتى حينما تمر الجراجيف، يكرِّر أولهم الذي حاولت الفتاه الاستعانة بـــه للنزول على الأرض كرَّر بدوره العبارة سبع مرات، قائلاً: " أنا جرجوف، بعدي جرجوف، بعده جرجوف، بعده جرجوف، بعده جرجوف، بعده جرجوف، بعده جرجوف وبطني معطوف". (8)

ثــم يــبدأ العدُّ التصاعدي بين الجراجيف المارِّين بالفتاة المعلقة، حتى يأتي الجرجوف (الغول) السابع ويتوقف بعكس زملائه الذين مرُّوا بها ومضوا دون مساعدتها فيشترط عليها جملة من الشروط، يكون الزواج منه أحدها، بسبب سقوطها على إصبعه الوسطى وكانت قد وافقت في ســبيل الــنجاة مــن الــبقاء على شجرة الدوم. وهناك في منزله يسمح لها بدخول ست حجراتٍ

والاستمتاع بكل ما فيها من كنوز وجواهر .. عدا الحجرة السابعة التي لم يعطها مفتاحها لكي لا تدخلها على الإطلاق .. إلى آخر الحكاية.

ومـــا دمنا بصدد مناقشة المسكوت عنه بالدرجة الرئيسة فإن الرقم سبعة الذي تكرر في بنية هذه الحكاية الشعبية أو (الحدوتة) ذو دلالة تبدو قدسيَّة عند الربط بالتراث الديني والاجتماعي عـــلى مـــرِّ العصور التاريخية والثقافات الإنسانية، ولعل أهمية الرقم سبعة في بنية هذه الحكاية الشعبية تتجلَّى من التوظيف البنيوي لتقنية التكرار بخاصة . فقد تكرر هذا الرقم الذي يتبوأ مكانة مقدسة ثلاث مرات: مرة عندما أشار الراوي إلى عدد الفتيات اللاتي "كان عددهن سبع صبايا " وثانية عندما مرَّ من أمام شجرة الدوم التي كانت الفتاة السابعة مُعلَّقةً عليها وعاجزةً عن النزول، الجـــراجيف ولـــم يتوقف سوى الجرجوف السابع، وثالثةً عندما منعها هذا الأخير بعد أن جعلها زوجته وحذَّرها من دخول الحجرة السابعة .

إلى جانب العبارة المكررة سبع مرات على لسان الجرجوف الأول .

ونلاحظ أهمية أخرى للرقم سبعة غير التكرار الذي يفيد التأكيد وتثبيت المعنى في نفس الســـامع أو القاريء تتجلَّى هذه الأهمية الأخرى في أن العقدة الحكائية ترتبط مباشرةً بالشيء أو الشخصـــية السابعة، نحو : الجرجوف السابع وقبله الفتاة الفقيرة السابعة وكذا الحجرة السابعة . فكأننا بهذا الرقم ننتقل بين ثلاث عقدٍ حكائية ترتبط مباشرةً بالرقم سبعة المقدَّس في أذهان الناس قداسة دينية وتاريخية قديمة .

ذلك أن الفتاة السابعة أصغر الفتيات وأفقرهن. وهي التي توافق على تسلق شجرة الدوم لفقـــرها وعـــدم خوفهـــا عـــلى ثوبها القديم مقارنةً بثيابهن الأفضل منها . ثم لماذا الذي يتوقف ويساعدها على النزول .. الجرجوفُ السابع بالتحديد ؟! ولماذا تكون الغرفة السابعة هي الممنوع دخولهـــا وهي التي يترك فيها الجرجوف الجثث والقتلى والجماجم دون الحجرات الست الأخرى التي تسبقها ؟!

إن منهج بروب البنيوي يرى كل مأزق أو مشكلة (إعاقة) تقع أمام الشخصيات الحكائية بمـــثابة(عقدة) تحتاج إلى (حلّ) وفي رأينا، العقدة ترتبط بالرقم سبعة وتُحَلُّ أيضاً بعد أن وصلت ذروتهـــا، كالذي حدث للفتاة السابعة عندما كان بقاؤها على الشجرة معلقةً يشكِّل لها عائقاً يمنعها من النزول لولا وصول الجرجوف السابع الذي خلَّصها وكان بمثابة حلٍّ لمشكلتها ثم وقوعها في مـــأزقٍ آخر، بسبب فتحها الحجرة السابعة التي كشفت لها عن حقيقة الجرجوف الذي يقتل البشر ويـــأكل لحمهـــم ويـــترك بقاياهم في تلك الحجرة، التي كان قد منعها من دخولها حتى لا تنكشف حقيقته .

وهكذا .. يصبح الرقم سبعة ذا طابعٍ قدسيّ في أذهان الناس وفيما اختزنته ذاكرتهم من موروث ثقافي عنه . إلى جانب إمكانية أن يرتبط مفهومه بالوجه الآخر للخير وهو الشرّ كما هو الحـال في الغرفة السابعة التي كشفت للفتاة حقيقة الجرجوف التي سببت لها صدمة نفسية كبيرة، تمنَّت معها الذهاب إلى منزلها والعيش مع أمها وأخيها .

ويستمر الصراع في ثنائية الخير والشر ليس في حكاية " الجرجوف " الذي قُتل على يد أخ الفـتاة واسـتطاعتها بعد ذلك الرجوع إلى منزلها منتصرةً في سبيل الخير، فحسب، بل الأمر نفسـه بالقيـاس إلى حكاية " الدجرة " التي تبرز فيها ثنائية الخير والشر على مستوى المنطوق اجتماعياً وكذا المسكوت عنه، ذلك أن زوجة الأب (الخالة) أرادت احتكار اهتمام الأب دون ابنه وابنـته من الزوجة الأولى التي ماتت . وهو السبب الذي دفع بالزوجة الثانية إلى التفكير بوسيلة تخلصـها مـن الطفلين وإقناع الأب بالخطة الشريرة التي تتبلور في إقصاء الطفلين في الوادي البعيد، دون أكلٍ أو مشرب، ليلتقيا عندئذٍ بروح أمهما التي سكنت جسد طائر أبيض رامزٍ بطبيعة الحـال إلى الخيـر الـذي لا يموت أبداً ولا ينتهي مع اتساع مساحة الشرّ . ذلك ناموس الحياة وديدنها الأزلي .

غير أن الطفلين ما برحا يفرحان بلقاء روح أمهما التي أحضرت لهما الطعام وأوصتهما بأن يكونا حذرين من إخبار أحد بمجيئها إليهما أيّ أحد وأنها سوف تعود إليهما في المساء، لولا الخالة التي تنكَّرت للتأكد من بقائهما على قيد الحياة أم أنهما ماتا بالفعل، فوجدت الطفل وحده لأن أخـته ذهبت إلى الوادي، بحسب ما أخبرها باعتبارها امرأة عابرة وليست خالته الشريرة . الأمـر الـذي شـكَّل مأزقـاً، أو قلْ : عقدة جديدة تحتاج إلى حلٍّ يخلِّص الطفلين من شرورها ومكائدهـا، دون جـدوى . ذلـك أنه بإخبار الطفل خالته، زرعتْ أشواكاً وإبراً في المكان الذي تجلس فيه روح أمهما وهو الموقف الذي يتحقق معه المثل الشهير : " لسانك حصانك . إن صنته صـانك وإن خنته خانك . " وحتى مع مغادرة الطفلين (الجرف) يقعان في مأزق آخر مع المرأة العجوز وهي ما يطلق عليها (الدجرة) عنوان هذه الحكاية الشعبية، التي ترحِّب بهما بهدف قتلهما وطهيهمـا كطعام لطفليها اللذين في عمر الطفلين القادمين طلباً للمساعدة، وأحسَّ الطفلان بخطة العجوز الهادفة إلى قتلهما فهربا ليلاً في الوقت الذي اعتقدت أنهما لم يهربا ولم تكتشف أنها قتلت طفـليها إلا فـي وقتٍ لاحق، نستنتج معه صحة المثل القائل: " من حفر حفرةً لأخيه وقع فيها " أضـف إلى ذلك بروز ثنائية الخير والشر، سواءً كان ذلك في الحكاية السابقة (الجرجوف) التي انتصـر فيهـا الخير أخيراً على الشر وأبرز عناصره الجرجوف (الغول) نفسه الذي يحمل عنوان تلك الحكاية الشعبية الممتزجة بالخيال الفني، أو في هذه الحكاية التي تنتهي بانتصار الخير

أيضاً، وموت العجوز الشريرة التي أرادت قتل الطفلين لكي يكونا وجبة طعام لطفليها فماتت . إذْ قضـــى عليها شرُّ يديها بيديها. وحمل اسمها عنوان الحكاية اللاَّحقة (الدجرة)، على غرار حكاية الجــرجوف السابقة. وإذن، فالمنطوق على مستوى السرد الحكائي دلَّنا على المسكوت عنه. ذلك أن المنطوق مرتبط بسلوك الشخصيات الحكائية ومواقفها وكذا بالتسلسل الذي اتضحت معه ثنائية الخيــر والشر في الحياة اليومية والإنسانية عموماً وعلى مستوى المسكوت عنه الذي ينطلق من المنطوق الحكائي ويفسِّر أبعاده الفنية والاجتماعية.

ولا يعتــني كــثيراً بالشــكل الأدبي الذي ينبغي أن يكون عليه النص الأدبي، كالقصة القصيرة ذات التقنيات الحديثة اليوم، مثلاً.

وفــي حكايــة " ورقــة الحنَّا " التي تذكرنا إلى حدٍّ ما بحكاية سندريلا التي أحبها ابن الســلطان على فقرها وعدم انتمائها الاجتماعي إلى طبقته ونسيانها فردةً من حذائها في الاحتفال الــذي أقيم كي يختار ابن السلطان أجمل الفتيات وكانت هي أجملهن وأفقرهنَّ. الأمر الذي دفعه إلى البحث عنها والزواج منها في نهاية الحكاية وعلى غرار الحكايتين السابقتين تتجلَّى أمامنا نحن القرَّاء أو المستمعين أكثر من عقدة فنية يتصدر لها أكثر من حل، حتى لكأننا أمام سلسلة مــن العقــود والحــلول كلعــبة فنية تبعث على تحريك عنصر التشويق أو الجذب لدى القاريء والمستمع، معاً . وهو أمرٌ يتضح منذ حكاية الجرجوف، حين صعدت الفتاة الفقيرة والصغيرة إلى أعــلى شــجرة الدوم، وكان عجزها عن النزول أول عائقٍ (عقدة) يمنعها من النجاة، ثم لمَّا كان الجــرجوف الســابع حــلاً لإنزالها شريطة الزواج منه، حين تقع في مأزقٍ آخر وبخاصة عندما تكتشف أنه يأكل لحم البشر، يقتلهم ويأكل جثثهم، وحتى حين تلتقي بأخيها الذي كان يبحث عنها، يصــبح الجرجوف عائقاً دون رجوعها مع أخيها ولا تنفك هذه العقدة إلا بقتل الجرجوف الشرير أخيــراً وعودة الأخوين إلى منزلهما، ولذلك نستطيع الاستنتاج بأن معظم الحكايات الشعبية ذات هدف وعظي وإرشادي يحذِّر الناس من مغبة الشر وضرورة الابتعاد عنه بحب الخير وممارسته في علاقاتهم الاجتماعية كلها . والأمر نفسه بالقياس إلى حكاية " ورقة الحنَّا " التي حاولت زوجة أبيهــا الإساءة إليها مرَّة تلو المرة مفضِّلة عليها ابنتها الحمقاء والأقل جمالاً من ورقة الحنا، دون جدوى ودون أن يحقق الظلم لزوجة الأب على ورقة الحنا التي تمثل جانب الخير بفضل التزامها بأوامــر الخالة (زوجة الأب) وحسن تعاملها مع المرأة العجوز التي وجدتها مصادفةً عندما كانت تــرعى الماشية والتي وقفت بجانب ورقة الحنا تساعدها للتخلص من ظلم زوجة الأب الشريرة، حتى انتصرت بالزواج من ابن السلطان، باعتباره المخلِّص لها من شرور زوجة الأب ومكائدها التي باءت بالفشل وانتصر الخير على الشر.

والجدير بالإشارة إليه أن الحكاية على ليونة أسلوبها السهل والعفوي، لا تخلو من تقنيات السرد القصصي أو الروائي الحديث . ذلك ما نلاحظه بالفعل التطبيقي وليس بالتنظير المجرَّد، – فمــثلاً حكايتا: التلويح وّجليد أبو حمار، تبرز فيهما تقنية الاستباق (أو الاستشراف): أي الإعلان عــن حــدوث شيء قبل أوانه الزمني، وإن اتخذت هذه التقنية سبيل العُرف الاجتماعي، كما في حكاية التلويح أو اتخذت سبيل التنجيم كما في حكاية جليد أبو حمار . ذلك أن الاستباق في حكاية التــلويح، ارتبط بموضوع لوح كتف الذبيحة في الولائم، لأن من يقع في يده لوح كتف الذبيحة، فإنه " ينظر إلى داخله فيشاهد فيه من يحب أن يشاهده أو يفهم منه بطريقته الخاصة ما يجرى في بيته أو بيت غيره ممن يريد معرفة ما يجري لديهم على مسافات بعيدة". (9)

وهكذا .. عرف " الدوشان : الشحَّاذ " في إحدى الولائم التي حضرها وكان نصيبه منها (لــوح الكــتف) وأن زوجته التي تركها بمفردها وليس معها أحد وجدها نائمة على الفراش مع غــريب فــي بيــته، فــثارت ثائــرته وقــام فــوراً باتجــاه بيــته وقــد وجــد زوجــته النائمة، فاستلَّ جنبيته (خنجره) وقتل على الفور الشخص النائم بجوارها دون أن يتأكد من وجهه المغطَّى بالملاءة، حتى استيقظتْ الزوجة ورأى الزوج أن القتيل على يديه ليس رجلاً بل طفلاً نام مــع زوجــته ليؤنسها في وحدتها وهو مسافر . الأمر الذي يؤكد موعظةً حسنةً تشير إلى أنَّ في بعض الظن إثم كما في الأثر الديني وأن العرف الاجتماعي ليس بالضرورة أن يكون دائماً على حق بل ينبغي التثبُّت والثقة والاحترام مع الحيطة والحذر من الوقوع في الجريمة التي قد لا تُحمد عقباها .

والأمر نفسه بالقياس إلى حكاية (جليد أبو حمار) التي ترتبط تقنية الاستباق فيها بالتنجيم الذي استعان به بطلها كي يعرف من المنجمين ما الذي سيحدث لأسرته من بعد سفره " فقالوا له: ستلد زوجتك بنتاً تتسبب في قتل أخيها". (10)

وبــالفعل تلد الزوجة بنتاً في غياب الزوج الذي كان قد حذَّر ابنه وأوصاه بأن يقتلها في الحال وأن لا يتركها تعيش لأنها ستجلب لأسرتهم الخراب .. إلخ .

وتــدور أحــداث الحكاية بالفعل بحسب ما أخبر المنجمون ذلك الزوج .. غير أن الابن الــذي أحبَّ أخته لم يجرؤ على قتلها فتؤدي إلى تعرُّض أخيها الذي فرَّ بها من بطش والدها عند عودتــه مــن السفر الطويل .. ويتعرض الفتى للموت على يد فرسان السلطان الذي قرر الزواج مــنها، غير أنه لا يموت ويعود إلى أهله بعد أن ساعده على النجاة أحد المارة ووجده في الفلاة مضرَّجاً بالدماء . وبذلك يتحقق جزء مما قاله المنجمون للزوج قبل أن يسافر ولا يتحقق كله مما يؤكــد حقيقــة الأثر الديني: " كذب المنجمون ولو صدقوا . " والأمر نفسه بالقياس إلى حكايتيّ:

وسيلة وَ على رأس الظالم تقع . ذلك أن تقنية الاستباق، تبدأ فيهما منذ الأسطر الأولى، كأن يقول الراوي في حكاية وسيلة بأن الفتاة وسيلة باعتبارها الشخصية المحورية في الحكاية، منذ : " بدأت تعـرف نفسـها حتى تسلّط عليها طائرٌ يقف على نافذتها كلما حاولت أن تأكل شيئاً يقول لها: يا وسـيلة، يا وسيلة، ما من المكتوب حيلة . يقول لها ذلك فينشق ليخرج عنه عفريت يستولي على غذائهـا ويـتركها جائعـة" (11) وفي الصفحات اللاحقة التي تقوم الفتاة فيها بالخروج من منزلها ومـنزل والديها : بحثاً عن حظها المكتوب لها، استجابة لتقنية الاستباق في الحصول على ما هو مكـتوبٌ لها، ذلك الاستباق الذي كانت الحكاية الشعبية قد أعلنت عنه منذ بداية السرد الحكائي .. وهكذا استمرت الفتاة تنتقل من مكان إلى الآخر، حتى أدَّى بها الرحيل إلى الوصول إلى السلطان الـذي قـرر الزواج منها، غير أن العفريت لم يترك الفتاة وشأنها، بل أكل أطفالها الثلاثة، فظنَّ السلطان أنها قد أكلت أبناءه الثلاثة فسجنها، وعند عزْم السلطان على السفر لقضاء فريضة الحج، طلبتْ منه وهي في السجن أن يحضر لها من هناك " حجرة الصبر ومفتاح الفرج . " ذلك موجز الحكاية الأقرب نسبياً إلى الخرافة التي تنتهي بنهاية سعيدة بعد أنْ يعود السلطان ويعطي الفتاة ما طلبـته مـنه فتفرح بهما وتدق الحجرة بالمفتاح وهي تردِّد : حجرة الصبر ومفتاح الفرج . قالت ذلـك، فانشقَّ وخرج أبناؤها الثلاثة : واحداً تلو الآخر ومات العفريت، الأمر الذي أسعد السلطان وبخاصـة بعـد أن سردت له تفاصيل ما مرت به، وقت البحث عمَّا كُتِبَ لها وقُدِّر وليس بهدف البحث عن زوج . والآن وقد نجت من شرور العفريت شعرت بالشوق إلى أهلها، يقرر السلطان الذي أحبها، أن يترك العرش ويذهب معها إلى بلادها ليعيش بجوارها .

وفـي حكاية " على رأس الظالم تقع . " تتجلى عبارات الحكمة والموعظة الحسنة مثلما الحكايـة السـابقة وسواها وإن كان ذلك بتفاوتٍ نسبيّ في كل حكاية تهدف إلى النصح والإرشاد وإلى طريق الخير والسلامة .

فـي هـذه الحكايـة تبرز ثلاث حكم بالتحديد لتكون خيراً ينفع الشخصية المركزية في الحكاية، هي على التوالي:

1. اقنع بالقليل يأتك الله بالكثير .
2. لا تخن من ائتمنك ولو كنت خائناً .
3. إذا لقيت شرحاً (رقصاً)، لا يفوتك .

وبـالفعل الفني كانت هذه الحِكَمُ الثلاث التي أسمع بها الشيخ الوقور ذلك الفتى الصغير بالقيـاس إلى سِـنِّه وخبرته الضئيلة في الحياة... كانت خيرَ نصائح وعظيَّة أدت إلى نجاته من براثن الموت في نهاية الحكاية، حين كاد السلطان أن يقتله بسبب اتهام زوجة السلطان بأن الفتى

وقـد تحرَّش بها أخلاقياً فأمر السلطان الفتى بإيصال الرسالة، دون أن يطَّلع على ما هو مكتوبٌ فيها: " ساعة الوصول اقطعوا رأس الرسول" وفي الطريق استمع الفتى (الذي كانت ترافقه زوجة السـلطان) إلى حفلة عرس فتذكر حكمة الشيخ وقال لزوجة السلطان: "سأذهب إلى حفلة العرس لأرقص مع الراقصين واحملي أنت هذه الرسالة إلى والدك وأنا سألحق بك بعد قليل" (12) . وهكذا .. تنتهي الحكاية بموت الخائنة زوجة السلطان وينجو الفتى من براثن الموت. ولذلك جاء عنوان الحكاية مطابقاً لتفاصيل فكرتها: "على رأس الظالم تقع".

وقـد تـتجاوز الحكاية الشعبية حدَّها الاجتماعي المعقول عندما يستعين الراوي بالخيال الفـني الـذي يصـل أحيانـاً إلى مستوى السرد الخرافي، كما يمكن أن نلاحظ ذلك منذ حكاية الجرجوف أولى حكايات الكتاب الذي بين يدينا .

وكذلـك الأمـر بالقيـاس إلى هذه الحكاية وسواها من الحكايات الشعبية التي يلوذ بها الـراوي التقليدي عادة بهدف إثارة المتعة الفنية، أو لنقلْ الرواة الذين سردوا مثل هذه الحكايات عـبر الأزمـنة التاريخية البعيدة، موظِّفين في ذلك كله ضمير الغائب (هو أو هي) الذي يتصف بالعـلم المطلق لكل ما يحدث في الظاهر أو الباطن لدى الشخصيات الحكائية. وفي حكاية " قعادة زاج وقعـاده زجاج " يحاول الراوي التقليدي إقناعنا بمنطقه الفني وليس الواقعي الفعلي بأن الفتاة الـتي قتـلها أخوها، عادت ثانيةً إلى الحياة من حبة البلح التي حصلت عليها المرأة العجوز من النخـلة ا لـتي نمـت فوق قبرها، بعد أن نجحت زوجة الأخ من اتهام أخته بتهمة الزنا، وكانت المـرأة العجـوز قد أخذت البلحة من النخلة المقطوعة بأمر الأخ .. فوجدتها تكبر داخل الزنبيل الذي بدأ يثقل فوق رأسها حتى وصلت إلى منزلها وحبة البلح تكبر مع الأيام حتى يبست وتشققت وخرجت منها طفلة صغيرة، كانت هي أخت الفتى الذي قتلها حين صدَّق وشاية زوجته الشريرة. وتـأبى الأقـدار إلا أن يعود الأخ إلى سابق علاقته الطيبة بأخته التي تكبر وتعين المرأة العجوز التي فرحت بها لأنها وحيدة بلا أبناء أو أسرة .. ويحدث أن تصعد الفتاة إلى سطح المنزل " في وقـتٍ كـان أخوهـا يطل فيها من نافذة بيته القريبة من بيت العجوز فوقع نظره عليها فأعجب بجمالهـا .. " (13) ونجح بإقناع المرأة العجوز على الموافقة لجهله أنها أخته وتطلب الفتاة مهرها الذي يحمل عنوان هذه الحكاية الشعبية ذات الخيال الخرافي وتنام الأخت على سريرها وكلما همَّ أخوهـا بالاقتراب منها " تكلم السرير الذي تحته قائلاً : – قعادة زاج وقعادة زجاج وإذا بالسرير الآخر يجيبه متسائلاً : كيف يصح بين الأخوة زواج ؟ " (14) وهكذا .. حتى أدَّى الأمر بأن تحكي الأخت قصتها مع مكر زوجته إلى أن وصلت إلى هذا الحال، فطلَّق الفتى زوجته وعاد الأخوان إلى سابق علاقتهما التي يسودها الخير والودُّ، لا الشر والكراهية والكيد .

وفـــي حكاية " صاحبة التوقيت، التي تحكي عن فتاة، كانت من طبقة " الشحَّاذين " دقت بـــاب أحد البيوت لتمارس مهنتها التي اعتادت عليها فأُعجب بجمالها صاحب البيت، على الرغم مـــن ثيابهـــا الـــبالية، وقرر الزواج منها وعلى عاتقه تكون رعايتها وأكلها ومشربها بدلاً من أن تطـــرق بيوت الناس وتتعرض للإهانة والاستهزاء بها، إلا أنه اكتشف تعبها ونحول جسدها يوماً تلو الآخر، بعد زواجها منه فأراد أن يعرف السبب فاختبأ في الدهليز ووجدها تقوم بتمثيلية أقرب إلى الشخصـــية المحورية في ذلك المشهد الشبيه بالمسرحية بشكلٍ يعبرٍ عن مدى شوقها لحياتها الماضـــية، حين كانت متسولة (شحَّاذة) تجد متعتها في لبس الثياب البالية والعيش بذلك الأسلوب المهين، فطلقها موقناً بأنَّ من شبَّ على شيءٍ .. شاب عليه. وبحسب المثل الشعبي الذي انتهت به الحكاية الشعبية: "صاحبة التوقيت تتذكر ما لقيها، فغدا ذلك مثلاً". (15)

وتبرز ثانيةً قُدْسيَّة الرقم سبعة، في حكاية " تطهبشه الكسبة " ويعني أنَّ الطاهش وحشٌ مفترس تدخل روحه جسد (الكسبة): النعجة لضعفها وخوفها وجبنها . ذلك أن الأشخاص السبعة في الحكاية عزموا على السفر إلى القرية التي ابتعدت عنها ابنة أحدهم بعد زواجها . الأمر الذي أشـــعل الشوق في قلبيّ أبويها . وفي الطريق إلى القرية البعيدة داهمهم الظلام فلاذوا بالاستراحة فـــي مكانٍ مسقوف، يحميهم من المطر والظلام والوحوش . ولكثرة ما استبد بهم الخوف، مكثوا فـــي ذلـــك المكان حتى استوى الهلال وأوشكوا مواصلة السفر فطلب أحدهم أن يتأكد من عددهم حـــتى يطمئـــنُّوا إلى أنهـــم لم يفقدوا أحداً منهم وجعل كلُّ واحدٍ يعدُّ الصحاب ولا يعد نفسه معهم فيندهش لسذاجته أن عددهم ستة وليس سبعة أشخاص .

وهكـــذا نلاحـــظ أن عقدة الحكاية أو ذروة الحدث فيها تتمثل في الرقم سبعة وليس في الأرقام الأقل منه .

الأمر الذي من شأنه أن يؤكد قُدْسية هذا الرقم، بخاصة، دون سواه في المخزون الثقافي عـــن الرقم سبعة الكامن في أذهان الناس واعتقادهم بقدسيته، التي برزت مرتبطةً بعقدة الحكاية، وحـــلَّت المشـــكلة الفـــنية عـــندما مرَّ شخصٌ عابرُ سبيل وفهم المشكلة وقام بعدِّهم حتى اكتشفوا مصداقية ما قال : إنهم سبعة أشخاص بالضبط ولم يكونوا ناقصين واحداً، بحسب ما ظنوا بسذاجةٍ أنهم قد نقصوا واحداً، لمَّا كان كل واحدٍ يعدُّ زملاءه ولا يعدُّ نفسه باعتباره منهم .

والجديـــر بالملاحظة أن عددين يتكرران في ثنايا الحكايات التي بين يدينا، هما : العدد ثلاثـــة والعـــدد سبعة، ليس باعتبارهما رقمين قدسيَّين، فحسب، بل لأنهما يتكرران في النصوص الديـــنية كالقـــرآن والسنة النبوية وليس الأدبية،فحسب، تأكيداً أن قداسة هذين الرقمين جاءت من تقديـــس الموروث الديني أساساً، وكذا الموروث الشعبي أو الاجتماعي الموغل في القِدَم . ويكفي

أنْ نعطي مثالاً من الحكاية التي اقتربنا من تحليلها، بل تحليل الظاهرة الفنية البارزة . وهي بروز الثلاثة شيوخ على مستوى بنية السرد فيها . ذلك أن الفتى في حكاية (الحبَّة) هذه، يصر على معرفة الحبة التي وجدها وعجز أصدقاءُه عن معرفتها، حتى دلَّه جَمْعٌ من الناس إلى الشيخ الأول والثاني والثالث . وهذا الأخير هو الذي عرف الحبة وقال للفتى :

" هذه حبَّة طعام ذرة

استغرب الرجل من إجابته وقال له :

- لكنها كبيرة جداً عن حبوب الذرة .
- كانت حبوب الذرة بهذا الحجم .
- متى كان ذلك .
- قبل أن يملأ الجشع قلوب الناس !! ". (16)

بهذه الخاتمة الوعظية انتهت حكاية الحبة التي فكَّ عقدتها السردية الشيخ الثالث بالتحديد الذي يومىء إلى قدسية الرقم ثلاثة كما أثبتت الحكايات المتفرقة قدسية العدد سبعة ليس على مستوى المشهد الحواري فحسب، بل على مستوى السرد الحكائي المتتابع، نحو حكاية ورقة الحناء التي يحكي لنا الراوي التقليدي بضمير الغائب فيها، قائلاً مثلاً : " فذهبت ذات يوم كعادتها إلى وريقة الحنا لتمشط شعرها وغافلتها أثناء المشط وغرست في مؤخرة رأسها سبع أشوك طلحٍ مسحورة وسبع إبر مسحورة". (17)

- ونستطيع أن نستنتج من خلال النماذج الحكائية السابقة واللاحقة أن قدسية الرقم سبعة أو ثلاثة جاءت من كثرة حضوره في التراث الأدبي أو الديني (العقائدي) أو الثقافي بصفة عامة، سواء في سياق الخير، أو الشر، الظاهرين على مستوى المنطوق، الذي ننطلق منه باتجاه المسكوت عنه في ثنائية التجلِّي والخفاء، ما دمنا اتخذنا تيار السردية الدلاية في منهج بروب الدلالي آليةً تسهم في تفكيك المضمون وفهمه انطلاقاً من لغة النص الحكائي. وبحسب بروب يمكننا تقسيم الأفعال ورصدها في حكاية (الترنجة) التي تتوالى وتنتظم، تبعاً لسياقها في الحكاية، على النحو الآتي:

أ. **المقطع الأول:**

1. المرأة قلقة بسبب عدم الإنجاب .
2. خروج الزوج للبحث عن ثمرة الترنجة .
3. الزوج يحصل على الترنجة، لكنه يأكلها بدلاً من زوجته .
4. البحث عن الحل .

ب. **المقطع الثاني:**

1. شعور الزوج ببوادر الحمل واختبائه بالمنزل .
2. خروج طفلة من ركبة الزوج .
3. البحث عن سبيل للتخلص من الفتاه، لأنها أنثى .

ج. **المقطع الثالث:**

1. طائر النسر يأخذ الطفلة إلى عشّه ويعتني بها .
2. السلطان يشاهد الفتاة وقد أصبحت شابةً فيعجب بها .
3. السلطان يعجز عن إقناع الفتاة بالنزول من عشها والزواج منه .
4. السلطان يستعين بامرأةٍ عجوز تعينه على الإمساك بها .
5. العجوز تنجح في خطتها ويمسك السلطان بالفتاة .

د. **المقطع الرابع:**

1. السلطان يتزوج من الفتاه ويسكنها قصره .
2. السلطان يسافر لآداء فريضة الحج .
3. أم السلطان تكيد للفتاه وتفكر بطريقة للخلاص منها .
4. أم السلطان تعذِّب الفتاة بكلِّ الوسائل الشريرة .

ه. **المقطع الخامس:**

1. العفريت يطلع للفتاة التي رمتها أم السلطان في القمامة .
2. العفريت يلبي طلبات الفتاة فتعود صحتها كما كانت بكامل عافيتها وشبابها.
3. الفتاة تطلب من العفريت بناء قصر بجوار قصر السلطان ويكون أجمل منه.
4. العفريت يلبي الطلب فوراً .

و. **المقطع السادس:**

1. عودة السلطان من الحجّ واندهاشه من القصر المجاور .
2. أم السلطان تتنكرّ وتجعل من نفسها شبيهة بزوجة ابنها .
3. أم السلطان تظهر عليها أعراض الحمل وتتمنى فاكهة الرمان التي لا توجد إلا في حديقة القصر المجاور.
4. السلطان يرسل عبيده إلى القصر المجاور لطلب الفاكهة لكنهم يعودون مقطوعي الألسنة.
5. السلطان يذهب بنفسه ويكتشف الحقيقة.

6. السلطان يقتل أمه ويعيش مع الفتاة بسعادة وهناء .

هكـذا .. يمكن تقسيم الحكاية الشعبية بحسب توظيف تقنية العقدة والحل لدى منهج بروب وتكون ما هي " سوى لعبة السرد نفسها، منطقها الذي ينسج نطقها أو قولها". (18)

وحيـن نقول : لعبة السرد، فذلك لا يقتصر على التوظيف البنيوي لتقنية الاستباق، فحسب، بل يدخل في اللعبة (التقنية) مجموعة من التقنيات المتنوعة كالتذكر والحوار الداخلي (المونولوج) أو الحـوار الخارجي المسموع بين شخصيات الحكاية وليس فقط الحوار الداخلي غير المسموع، لأنـه واقع في أعماق الشخصية الحكائية، تماماً كالقصة القصيرة ذات الاتجاه الحديث أو الرواية التقـليدية المهـتمة بالاستباق أو الاستشراف ما سوف يحدث لاحقاً . والفرق إذن في كيفية الـتوظيف البـنيوي للتقنيات السردية في الحكاية باعتبارها جنساً أدبياً موغلاً في القِدَم وبين بقية الأجناس الأدبية الحديثة .

الهوامش:

1. د. مصـطفى ناصـف، نظرية التأويل، صـ 89، الطبعة الأولى، 200م، عند النادي الأدبي الثقافي جدة المملكة العربية السعودية .
2. المرجع السابق، نفسه، صـ 90 .
3. د. جابر عصفور، نظريات معاصرة، صـ 169، إصدار مكتبة الأسرة، 1998م .
4. د. عبدالله إبراهيم، السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، صـ 10، الطـبعة الأولى، 1992م، الناشر : المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء .
5. د. يمـنى العيد، تقنيات السرد الروائي (في ضوء المنهج البنيوي، صـ 31، طـ 1، 1990م الناشر : دار الفارابي بيروت لبنان) .
6. مجموعـة مـن الباحثين، مدخل غلى التحليل البنيوي للنصوص، صـ 50، طـ 1 1985م، دار الحداثة .
7. حكايـة الجرجوف، من كتاب حكايات وأساطير يمنية، تأليف وجمع الأستاذ علي محمد عبده، صـ 17، طـ 2 1985م، دار الكلمة صنعاء .
8. المصدر السابق، نفسه، صـ 19 .
9. المصدر السابق، نفسه، صـ 71 .
10. المصدر نفسه، صـ 75 .

11. نفسه، صـ 89 .
12. نفسه، صـ 99 .
13. نفسه، صـ 105 .
14. نفسه، صـ 107 .
15. نفسه، صـ 123 .
16. نفسه، صـ 137 .
17. نفسه، صـ 52 .
18. د. يمنى العيد، تقنيات الروائي، صـ 45 .